

03.

Pulcinella: de los símbolos apotropaicos tradicionales a los usos terapéuticos contemporáneos

Pulcinella: from traditional apotropaic symbols to contemporary therapeutic purposes

recepción: 27 de octubre de 2018
aceptación: 28 de noviembre de 2018

**Simona de Luna y
Anna Maria Musilli**
Università di Salerno



Resumen

El ensayo, basado sobre la presencia y resignificación de Pulcinella en el mundo contemporáneo (que permiten que la máscara napolitana reviva y tome forma también en objetos napolitanos, prácticas anti encantamiento, representaciones terapéuticas y trabajo teatral y educativo con niños), resalta la capacidad de la máscara para renovarse y adaptarse a algunas circunstancias de la sociedad moderna. Además de su presencia en el mercado de objetos decorativos (donde la máscara encuentra un éxito sin precedentes, vinculado a sus connotaciones tradicionales de naturaleza apotropaica), la novedad más inesperada es su uso en algunas prácticas terapéuticas, documentado e ilustrado por primera vez en este trabajo. El elemento de continuidad entre los usos supersticiosos tradicionales y el nuevo uso clínico se identifica con el hecho de que la “superstición”, la psicología y la teatralización funcionan con instrumentos específicos sobre la misma materia psíquica para obtener resultados similares, pero cualitativamente diferentes.

Palabras clave:

Pulcinella, usos apotropaicos, usos terapéuticos, teatro para niños

This paper, based on the presence and meaning of Pulcinella in today's world (which allow for a renewed life of the character, taking shape in objects produced in Naples, anti-enchantment practices, healing representations and educational theatre for children), underlines the character's ability to renew and adapt to some of the circumstances in contemporary society. Apart from his presence on the bric-a-brac market (where his unprecedented success is linked to his traditional apotropaic connotations), the most unexpected innovation is his presence in healing practices, documented and illustrated in this paper for the first time. The uninterrupted thread that goes from his traditional superstitious role and the new therapeutic usage stems from the fact that “superstition”, psychology and theatricalization function, each with its own specific means, on the same psychic matter, obtaining results that are similar and yet qualitatively different.

Keywords:

Pulcinella, apotropaic usages, therapeutic usages, theatre for children



1. ¿Quién es Pulcinella?

Las notas que siguen sintetizan una ponencia más amplia (Laurino, 19 de septiembre de 2014) que di en la presentación del Proyecto UNESCO para el reconocimiento de Pulcinella como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad.

El *Pulecenella* de Nápoles, *Cetrulo* para los amigos, resume y enfatiza las características de la máscara del *Zanni* que nos ha legado la *commedia dell'arte*, cuyos rasgos significativos han pasado también a la tradición teatral posterior. La representación del tonto, basto e ignorante, con la eterna obsesión del hambre y el sexo, en sus distintas configuraciones regionales (*Arlecchino*, *Brighella*, *Giangurgolo*) o bien en sus numerosas variantes europeas y mundiales (*Polichinelle*, *Punch*, *Kasper*, *Don Cristóbal*, *Pahlavan Kacal*, *Karaguez*),¹ confirma, más que contradecirla, la universalidad y perdurabilidad del arquetipo del héroe cómico popular codificado por la cultura napolitana. De hecho, “de la cultura napolitana, Pulcinella guarda el barroco popular asociado al patetismo y su contraparte irónica, la parodia y la mueca burlona; la carnalidad obsesiva y algo ambigua; la familiaridad con el misterio y lo sa-

grado; la verborrea abstracta y su villano contrapunto, el doble sentido escatológico y obsceno” (Scafoglio, 1997).

A pesar de que se le consideraba moribundo después de la Segunda Guerra Mundial, *Pulecenella* ha resurgido en los últimos lustros, principalmente por iniciativa de los intelectuales, quienes, al valorizar su función de símbolo interclasista de identidad, le han devuelto a los napolitanos el sentido —y los signos— de una devoción que, según diversos pareceres, parecía estarse extinguiendo.

Pulcinella, en la iconografía y la ficción escénica, es la figuración y trasposición de nuestro *alter ego*: él es blanco y negro, tardo y agudo, generoso y mezquino, sumiso y rebelde, en un juego de extremos donde la *medida* es justamente la falta de medida, en las

¹ Los escritos fundamentales sobre Pulcinella son de B. Croce, A. G. Bragaglia, D. Scafoglio, mencionados en la bibliografía. Los ensayos, a partir del siglo XVII, sobre los “primos” continentales de *Pulcinella* son numerosos. Las investigaciones más recientes acerca de las figuras similares a *Pulcinella* en el Mediterráneo están recogidas en las memorias del congreso internacional *Pulcinella. L'eroe comico nell'area mediterranea*, D. Scafoglio (ed.), 2016. Milán: libreriauniversitaria.it.



formas del exceso o la penuria.

Todas las características del Cetrulo se vuelcan en su contrario, devolviéndonos la complejidad de la duplicidad fundacional de la condición humana, de la cual la máscara napolitana, incluso fuera de la cultura que la produjo, en escala casi planetaria, se vuelve emblema.

Así Pulcinella, irreductible a la unidad, héroe cómico por antonomasia, guarda relación con los héroes trágicos, ícono de la insoslayable conexión entre la identidad y la alteridad. Figura proteica, el Cetrulo logra cambiar continuamente los papeles que reviste, invirtiendo su valor como signos. En la *pulcinellata*,² que se afirma como género teatral a partir del comienzo del siglo XVII, el bufón a menudo se vuelve “filósofo”, repartiendo, en el lenguaje licencioso de los antiguos versos fesceninos de los romanos, píldoras de insospechada sabiduría. Desmitificando las liturgias autocelebratorias del poder, logra dejar en ridículo a doctores y dones, dejando que se ahoguen en la incoherencia de sus propios estatutos de ideología y comportamiento. De sirviente sabe volverse patrón; de sospechoso, inquisidor; de víctima, verdugo; pasa de ser observado a ser despiadado observador, poniendo en tela de juicio, a través de una crítica demoledora y desacralizante, el sistema de certezas

en el que se rehúsa a reconocerse del todo, consolidado en estereotipos y prejuicios que se perpetúan en contra de toda demostración de su falta de fundamentos.

Revisando los innumerables estudios de la autoría de Domenico Scafoglio, quien ha dedicado a la figura del Cetrulo investigaciones rigurosas y apasionadas durante más de treinta años, pueden destacarse los rasgos característicos de la máscara napolitana, volviendo a llevarla, desde la escena teatral que le dio fama, hacia el escenario de la vida misma, al cual, con todo y sus distintas declinaciones, pertenece por derecho.

Pulcinella es el delgado diafragma que, al ser tan permeable, une más que lo que separa: por un lado, él es el lado oscuro de nosotros que, en una exigencia puramente defensiva, se vuelve otro con respecto a nosotros; por otro lado, es el otro que impone su presencia, empujando los linderos de la consciencia. Sin embargo, Pulcinella es también la metáfora de la mediación entre lo natural y lo sobrenatural (no es

²Representación teatral de longitud variable, siempre burlesca, protagonizada por Pulcinella.



casual que se haya integrado al belén, en forma de estatuilla miniatura, entre los juguetes que el pastor le regala al Santo Niño), entre lo lícito y lo ilícito, entre el desorden del que se proclama caudillo y el orden que, dentro de ciertos límites, está por volver a fundar. Ante los repetidos intentos de negarlo, oscureciendo su mito, el títere logra oponer una sorprendente capacidad de resiliencia, que le otorga pleno derecho de ciudadanía en la historia de la cultura no sólo partenopea.

Hoy en día, en Nápoles la máscara todavía se utiliza de las consabidas y tradicionales maneras apotropaicas y supersticiosas, que han dado pie a un incremento consistente de la producción artística y artesanal de estatuillas de barro, destinadas tanto al consumo local como al comercio turístico a gran escala. Sin embargo, la novedad de los últimos tiempos ha sido el uso de las formas teatrales de Pulcinella en el campo médico como auxilio terapéutico. Como reporta Anna Maria Musilli, gracias a experimentos teatrales innovadores, Pulcinella permite vivir a los pacientes de algunos hospitales oncológicos infantiles una experiencia catártica que los libera temporalmente de las angustias de un presente obsesivamente amenazador. Profesionales del teatro y psicólogos logran involucrarlos, haciendo que “jueguen” con Pulcinella, en experimentaciones en las que

la máscara es el instrumento para crear las condiciones necesarias al desarrollo del juego y para que, a través del juego mismo, se llegue a la representación de las propias emociones y a la superación de miedos inexpresados.

No obstante, eso tampoco agota las capacidades del Cetrulo. Lo demuestra la experiencia didáctica dirigida por el equipo del *Laboratorio Antropologico del Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione* de la Universidad de Salerno. Los niños poco a poco se han familiarizado con Pulcinella, identificando en él el equivalente o sustituto del amigo imaginario a quien confiarle sus secretos, con quien pelear y hacer las paces, a quien poderle pedir ayuda para aprender a conocer un mundo que a ellos, igual que al títere, les parece incomprendible e injusto.



2. Los objetos apotropaicos y el simbolismo fálico

Como figura apotropaica y propiciatoria, Pulcinella se relaciona de muchas maneras a situaciones de riesgo, como la enfermedad, la muerte, el juego del *lotto*,³ y su presencia es tranquilizadora en los ritos de pasaje, en nacimientos, bautizos, confirmaciones, matrimonios, peregrinaciones. La naturaleza de la máscara está inscrita en su cuerpo, que luce una joroba de la buena suerte anterior y a menudo también posterior, amén de otras deformidades que la acercan a otras figuras de “marcados” a quienes se les atribuyen poderes extraordinarios. Esto, sin embargo, en su generalidad, no restituye completamente la complejidad y especificidad de la máscara napolitana, porque deja escondido, como un enigma inexplicable, su carácter fálico. Tal característica —que nos introduce en los estratos psíquicos más profundos, donde se hunden las raíces de la función apotropaica— se hace patente, en formas más que abundantes, en las articulaciones y los detalles mismos de la máscara, asumida como síntesis de elementos heterogéneos en apariencia inconciliables.

La síntesis se nos presenta gracias al

análisis riguroso de estos elementos: 1) el examen de rasgos fálicos alusivamente diseminados en su fisonomía; 2) el estudio, también filológico, de las “voces” y de los tonos obscenos y vulgares de su *lenguaje verbal*; 3) la interpretación de las referencias eróticas y escatológicas de su *lenguaje corporal*. El acto de “pintar cuernos”, de “mostrar la higa” con la mano, de desnudar el trasero en la cara del adversario o enemigo, se cargan de los significados del gesto apotropaico para ahuyentar la mala suerte y/o para burlarse, inmortalizado en algunas estatuillas a partir del siglo XVIII y que se encuentra como tema literario y artístico en casi todas las culturas tradicionales, especialmente a propósito de guerras y disputas. La alusión, plasmada culturalmente, a una práctica sexual contra natura, obscenamente evocada por el gesto del *digitus infamis*, es retomada en algunas representaciones de *Pulcinella* con el dedo medio apuntando hacia arriba. Tales estatuillas constituyen un ejemplo del sincretismo de muchos objetos apotropaicos: el insulto irreverente dirigido al otro, percibido como hostil, es al mismo tiempo un conjuro para la pro-

³ Juego de azar que de Nápoles se difundió a toda Italia, parecido a la lotería nacional de México.



tección propia. La función de alejamiento del mal cumplida por la parte (el pene, y sus sustitutos eufemísticos) se une a la del todo (*Pulcinella* en sí mismo es un amuleto), aumentando su eficacia en calidad de *remedium* contra los efectos negativos del encantamiento.

Pulcinella fue el ejemplo más extenso y exigente que Ernest Jones, uno de los estudiantes más brillantes de Freud, ha citado en una explicación del simbolismo, destinada a seguir siendo fundamental, aproximadamente medio siglo después, para el propio Lacan. Al igual que Freud, Jones trabaja con fuentes mitológicas y literarias, buscando analogías que confirmen y refuerzen su análisis, sin aspirar a construir arquetipos abstractos: el órgano sexual masculino, según el proceso de “descomposición, identificado y descrito por los mitólogos, “se encuentra personificado y encarnado en un personaje independiente”, que suele tener “la apariencia de un maniquí cómico, de un ‘hombrecillo extraño’, muy pulcinellesco” (Jones, E., 1973). Es una representación muy extendida, especialmente entre las mujeres, a la luz de la cual se explica el origen de casi todos los enanos, gnomos, elfos, presentes en el folclore y en las tradiciones orales (119). Jones identifica, con la ayuda de escritores que han representado a *Pulcinella*, las características que señalan

lo que, en su opinión, podríamos definir como el “carácter fálico” inscrito en la fisiognómica de estas figuras.

Su principal característica es representar caricaturas de hombres deformes y afeados: “son seres astutos y malévolos (incluso si a veces son amigables y están dispuestos a prestar un servicio bajo ciertas condiciones), capaces de realizar proezas maravillosas y mágicas, y que siempre se las arreglan a pesar de los obstáculos evidentes que encuentran en su camino [...]. Los caracteres físicos [de *Pulcinella*] encajan perfectamente con esta interpretación: nariz larga y ganchuda, barbilla sobresaliente, joroba, vientre prominente, gorra puntiaguda” (118-19).

Sin embargo, cuando Ernest Jones identificó a Cetrulo con el órgano sexual masculino, ciertamente no sabía que la intuición de la naturaleza fálica de la máscara ya estaba presente en el imaginario colectivo —si no completamente en la conciencia de la gente común—, que la reconoció en la interminable historia de la *pulcinellata*, repetida incesantemente en las escenas de la ciudad a lo largo de cuatro siglos como una oportunidad para el conocimiento y como rito salvífico; al mismo tiempo, la misma intuición daba vida a las estatuillas de madera y bronce que representaban a *Pulcinella* exhibiendo el falo (o falos en forma de *Pulcinella*)



que explicaban inequívocamente en una inédita síntesis plástica la inspiración y los significados de ese teatro.⁴

Los rasgos fálicos de Pulcinella del teatro de actores, del carnaval, de los títeres, de los objetos apotropaicos se replican, se confirman y, al mismo tiempo, se fortalecen por su asociación con pequeños accesorios, que tradicionalmente se atribuyen a las mismas o similares valencias. Los más conocidos y difundidos son el cuerno, la escoba, la herradura, la guindilla, la planta de aloe; la forma alargada que estos objetos comparten les da un valor supersticioso, convirtiéndolos en poderosos antídotos contra el peligro de la pérdida de poder sexual, proyección de las obsesiones y los temores ancestrales en los que se basa el universo masculino.

Con el tiempo, estas asociaciones se han vuelto cada vez más complejas debido a la prevalencia que los valores estéticos y figurativos tienen sobre los semánticos. Esto ha sucedido particularmente con las últimas generaciones de artesanos y artistas, generalmente más cultos que las generaciones anteriores, y con el aumento de los flujos turísticos y su demanda de novedad y calidad. Por otro lado, hemos sido testigos en los últimos años del desencadenamiento de manierismos que exasperan, deforman o distorsionan las formas tradicionales, transformando

las asociaciones habituales en contaminaciones y fusiones barroquizantes. Los detalles y las variaciones morfológicas y cromáticas de las estatuillas obviamente deben atribuirse a los productores y a las escuelas, y representan los únicos elementos innovadores con respecto a los significados y funciones que los precedían, enraizados en el folclore y en las prácticas colectivas, siempre poseedores de un carácter supersticioso. A veces, la conciencia de los significados originales se desvanece o empobrece y casi se pierde, reemplazada por eruditas y poco fiables ex-

⁴ Es un mérito del psicoanálisis haber explicado el importante papel de la sexualidad en las técnicas anti-encantamiento. “El principio en el que se basan es que la misma fuerza que produce el mal (el deseo de posesión), tiene el poder de eliminarlo: el deseo produce el mal de ojo y la actividad sexual aleja el mal; todo lo que lo estimula y lo desata tiene un poder apotrópico y profiláctico. Está inscrita en el comportamiento ritual tradicional una verdad psicológica irrefutable, es decir, la sexualidad constituye una forma poderosa de recuperación” (D. Scafoglio - S. De Luna, *La cultura dell' invidia*, Salerno, Gentile, 1999, p. 107). Para más profundización en el análisis, ver E. Jones, *Saggi di psicoanalisi applicata*, vol. II, Folklore, antropologia, religione, tr. es. Rimini, Guaraldi, 1972, pp. 23-32 horas ing. 1938; E. Servadio, *La psicologia de actualidad*, Milán, Longanesi, 1962.



plicaciones modernas, pero la conciencia de la función persiste.

Por ejemplo, el cuerno se asocia con la figura de Pulcinella gracias a su papel como mensajero-subastador-heraldo en la escena teatral y en la vida cotidiana. Anteriormente, la máscara tocaba el cuerno cuando comenzaba el período de carnaval y, hasta el siglo XIX, saludaba la llegada del monigote que representaba el carnaval con el cuerno en una mano y la cocona en la otra (Torelli, 1840: 49). En esta práctica festiva, Pulcinella duplica con su cuerno su potencial supersticioso, porque, como ya había dicho el Talmud, “el sonido del cuerno de carnero soplado a principios de año podría confundir a Satanás” (Scafoglio-Lombardi, 1990: 405). Debido a su capacidad para combatir incluso a los demonios, se había adquirido como un antídoto para protegerse del mal agüero y estaba presente con esta función en las casas, tanto de las clases populares como de las élites. El canónico De Jorio, un erudito de los gestos napolitanos, había ilustrado las diversas formas de usarlo, explicando sus significados (De Jorio, 2000: 484-87). Explica las razones por las que, incluso hoy en día, el cuerno se percibe como una eufemización del pene, clarifica la gestualidad equívoca que lo acompaña y da maliciosas alusiones y bromas verbales. Análogo a la guindilla en cuanto al significado, función y mor-

fología, se confunde e intercambia con ella.

La asociación de Pulcinella con el cuerno despliega una extraordinaria riqueza de variaciones sobre un mismo esquema básico, que a veces se remonta a tiempos inmemoriales: Pulcinella que lleva puesto el cuerno / guindilla en la espalda; con un collar de guindillas al cuello; inserto en una guindilla hasta la cintura; llevando un cuerno en su mano; sentado en un enorme cuerno; un cuerno con la cara de Pulcinella o él abrazando un cuerno; llevando el cuerno detrás de los hombros como si fuera un rifle; apoyado en un cuerno gigantesco; asomando la cabeza fuera del cuerno; con el cuerno colgado al cuello. Los materiales suelen ser barro, tela envejecida, vidrio (para los ojos), y las dimensiones oscilan entre 15 y 25 cm. Los anticuarios importantes sólo se ocupan de *pulcicorni* de materiales nobles, que es una forma de distinguirse de las tiendas de artesanía.

Otro elemento de Pulcinella de carácter supersticioso es el aloe. Encontramos este amuleto en una representación romana del siglo XIX, en la que Pulcinella, montado en un carro carnavalesco, abraza con la mano derecha a una mujer joven y con la izquierda aprieta una hoja de aloe, similar a un cuerno. Incluso esta hoja es un símbolo fálico tanto por la forma como por el uso que



de ella se hacía: se usaba en caso de rozaduras en los genitales masculinos y grietas anales (Scafoglio-Lombardi, 1990: 400).

Las estatuillas de Pulcinella a menudo están representadas con escobas de varias maneras: el Cetrulo la lleva en la mano o en los hombros como un rifle, o está representado en el acto de barrer la puerta de la casa. En el teatro y en el carnaval, el uso que se le daba a la escoba era de arma, pero barrer también puede ser entendido como el equivalente a un ritual de purificación, porque ahuyenta la suciedad, la maldad, los espíritus, la muerte. La escobilla contra el mal, con o sin Pulcinella, se coloca para proteger las casas y tiendas, porque se creía que las “figuras del miedo” no podían ejercer sus maleficios si se les obligaba a contar todas las ramas. Pero al mismo tiempo la escoba hace alusión, incluso en el lenguaje común, a la cópula sexual, debido al simbolismo erótico espontáneo representado por el asa y sus conexiones más o menos obvias con la escoba con la que las brujas vuelan al Sabba (Mansour, 1968: 22). Hoy en día, Pulcinella se encuentra con palos o escobas en tiendas de antigüedades y rara vez en los puestos de San Gregorio Armeno (Ranisio, 2016: 426).

La herradura se usa frecuentemente como amuleto de buena suerte, y a

menudo, en interiores, Pulcinella se coloca sentado sobre la herradura. Se creía que el poder apotropaico residía en su forma: con las puntas hacia arriba recordaba el simbolismo de los cuernos y / o el órgano sexual femenino. Los poderes mágicos también provenían del hecho de que se consideraba un objeto prodigioso porque se aseguraba al casco sin lastimar al caballo.

Las figurillas de barro de Pulcinella también toman la forma de silbatos-huchas, como lo demuestran algunos ejemplos del área romana. Estos objetos tienen una doble función, asociada a un significado propiciatorio, confirmada por los gestos supersticiosos que a menudo los caracterizan. Un ejemplo de una alcancía con silbato muestra a Pulcinella mientras “pinta cuernos”, apoyando sus manos sobre su enorme barriga (vea la *Scena di genere con Pulcinella e Pulcinella e le maschere della Commedia dell'Arte* di C. Bonito [Museo Nacional de Capodimonte], Nápoles, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma), la *Pulcinella* de G. Dura (Colección Bideri, Roma).

La naturaleza fálica de Pulcinella también se lee en sus denominaciones y en su historia. En el importante párrafo sobre relaciones lingüísticas, Jones prepara la interpretación que será retomada y reescrita por Lacan: “en el simbolismo, el inconsciente establece compara-



ciones entre dos ideas que nuestro espíritu consciente nunca pensaría yuxtaponer”.

La palabra *pulchinello* es una “contaminación” inglesa de la palabra napolitana Pol(l)ecenella (*pulcinella* en italiano moderno), también diminutivo de *pollecena*, “pavo joven” (la palabra francesa *poussin* corresponde al italiano moderno *pulcino*, “pollito”, cuyo diminutivo es *pulcinello*). Al igual que el gallo doméstico, el pavo es un símbolo fálico reconocido tanto desde el punto de vista de la representación como desde el lingüístico. La raíz latina es *pullus*, una palabra que se usa para denominar de manera general las crías de un animal. Por razones obvias, el falo a menudo se asocia con la idea de un niño varón, un niño o un hombre pequeño. Se cree que la razón por la cual se utiliza la palabra “*Polecenella*” para la marioneta deriva de la semejanza entre su nariz y el pico en forma de ave. Sin embargo, no debe olvidarse que la nariz y el pico son símbolos fálicos actuales (Jones, 1973: 124).

Al cómico (bufón, juglar, comediante, etcétera) se le otorga el privilegio de poder violar libremente la norma, no sólo la lingüística con iconoclasia y blasfemia, sino también con la representación alusiva al falo, que toma forma en objetos apotropaicos para realizar el ejercicio de la crítica social.

Basándose en unas agudas observaciones de George Bernard Shaw, Jones reconoce en esta libertad de “decir cosas que a muchos les gustaría decir, pero no se atreven”, la función terapéutica y salvífica (también desde el punto de vista médico), del “confesor”. Y es en momentos como estos que el psicoanálisis comienza a conectarse con el análisis antropológico.

El análisis de la máscara de *Pulcinella* que Jones realiza a partir del psicoanálisis freudiano a principios del siglo XX, regresó a Freud después del brillante paréntesis junguiano de los años cincuenta, por obra de Lacan (1974a: 212-13). El falo condensa sugerencias y representaciones simbólicas más complejas que las transmitidas por la simple representación anatómica del pene, cristalizada en la grosería “permisible” del léxico cotidiano o en el lenguaje alegre y deliberadamente licencioso del espíritu goliardo más irreverente. El falo, por lo tanto, se enriquece con las valencias de las cuales el psicoanálisis nos ha advertido; está configurado como plenitud y como falta, y en la tensión entre tenerlo y no tenerlo, entre tenerlo y temer perderlo, Lacan prefigura la espiral de reflexiones sobre el símbolo, que recorren su inmensa producción científica.

En la doctrina freudiana, el falo no es un fantasma, entendido esto como un



efecto imaginario; tampoco es un objeto (parcial, interno, bueno, malo, etcétera) si este término tiende a apreciar la realidad interesada en una relación; aún menos es el órgano, pene o clítoris, que simboliza (1974b: 687).

Declarándose como deudor tanto de Saussure como de Lévi-Strauss, él teorizó que el significante no se reenvía al significado, sino a un sistema de relaciones de oposición en el que se inserta el sujeto, “rehén” en su historia individual, a su vez inscrita en la historia colectiva del contexto cultural de pertenencia: “Si el hombre llega a pensar un orden simbólico, es porque ahí está preso, antes que nada, en su mismo ser” (49).

Y, retomando los conceptos ya expresados anteriormente, afirma que “todos los seres humanos participan en el universo de los símbolos, en él están incluidos y lo sufren mucho más de los que no lo constituyen, son más los apoyos que los agentes” (Lacan, 1978: 198). Originado por un déficit, el significante simbólico se estructura alrededor de esa carencia, evocando la ausencia en la presencia y la presencia en la ausencia (196).

En Pulcinella, Lacan encuentra la confirmación del significado y la función del simbolismo fálico: el falo es el significado de esa pérdida que sufre el

sujeto por la fragmentación del significante. En el análisis, falta alguna referencia a la historia y la especificidad cultural italiana, una brecha que trata de remediar, a partir de Jones revisado por Lacan, Alessandro Fontana (1972), quien transforma la trayectoria existencial de Pulcinella en un capítulo de la historia del deseo en la tradición cultural italiana, especialmente en el sur; ya que el simbolismo de Pulcinella-falo provoca que emerja la diferencia entre lo imaginario y lo real, una diferencia que el discurso del orden nunca podrá reducir y abolir por completo, la alternativa planteada por la máscara en la esfera del deseo, es o ser un falo, es decir, el pene simbólico, el deseo del otro, o tener un pene real, o sea, asumir el propio deseo. La profunda ambigüedad de Pulcinella reside en esta alternativa, de la cual es manifestación, a través de la que los italianos han vivido su relación con el deseo en las formas de privaciones angustiosas o de castración fundadora típicas de las culturas maternalista-autoritarias (Lacan, 1978: 196.). Por lo tanto, Pulcinella está vinculado a la privación del sexo y al miedo a la castración, y su vida en la escena es “la figura de lo reprimido que regresa” (Fontana, 1972: 581).

En Lacan, la práctica psicoanalítica se define, siguiendo a Freud, como práctica de la palabra y como deseo de reconocimiento por parte del Otro. La exhi-



bición del sexo y la compleja simbología que lo representa constituyen el elemento de mediación y reintegración en un horizonte común de pertenencia.

El falo, en las dimensiones a menudo priápicas que asume en la imaginación colectiva o en los objetos miniaturizados que representan su sustituto eufemístico, compensa el *horror vacui* “ante la falta” y elabora el miedo a la “negación”.

Fontana traza un recorrido por el tema del deseo y, al vincular a Lacan con Foucault, hace de Pulcinella, con respecto a las connotaciones étnicas de la máscara, la figura que caracteriza a la cultura napolitana. Sin embargo, Cetrulo también es, en la feliz expresión tomada de la psicología social “el pie en la puerta” contra los cierres etnocéntricos del pensamiento occidental que, incapaz de adquirirlo en la totalidad de sus articulaciones; solo podía negarlo.

3. El poder supersticioso del sexo y la magia de la comida

Es una creencia generalizada, a escala casi planetaria, que los poderes de brujería están vinculados a la sexualidad; los órganos sexuales, dada la importancia fundamental que se les atribuye en las culturas tradicionales, estarían más que cualquier otra cosa en riesgo de maleficio, y dicho maleficio puede causar la impotencia sexual. De acuerdo con todo esto, también se cree que el sexo es el antídoto anti-encantamiento más efectivo.

El psicoanálisis ha tratado de explicar esta ambivalencia (ser mirados / mirar), que hace del deseo sexual la primera causa del mal de ojo y al mismo tiempo la herramienta más poderosa para combatirlo. Es Jones quien explica que “en el niño, el sentido del pecado nace con relación a los deseos incestuosos; el inconsciente interpreta cualquier pecado como un incesto; el sentido de culpa y castigo moral permanecen inextricablemente entrelazados a lo largo de la vida con estas ideas primarias”, y el castigo actúa como privación de la capacidad sexual, que es “el equivalente consciente de la castración inconsciente”.



Las medidas apotropaicas que deben contrastar el mal alcanzan su propósito “a través del mismo principio del talión, que en este caso es más correcto definir como principio homeopático”. En otras palabras, “si la persona se atreve a probarse a sí misma que puede cometer un incesto (simbólico) sin incurrir en el temido castigo, esta impunidad constituye la mejor garantía posible contra sus temores” (Jones, 1972: 23-32). El simbolismo sexual surge, por lo tanto, de la necesidad de liberarse del sentimiento de culpa, devolviéndole a la persona la plenitud del poder sexual y el placer conectado a ella.

El psicoanálisis también explica cómo la fascinación del ojo malvado (mal de ojo) está genéticamente relacionada con el deseo de comer, porque el acto de mirar está íntimamente relacionado con el comer, con el incorporar; en algunos aspectos, la comida es un sustituto de Eros. Pulcinella es un goloso famélico, y esta característica también está inscrita en su lenguaje corporal y verbal: tiene la enorme barriga del glotón y la comida obsesiona sus discursos y desata su creatividad. También en este caso, las asociaciones construyen identidades simbólicas y expanden, confirman y refuerzan la idea de fondo, acumulando sobre un significado básico variantes de sentido y enfatizando analogías.⁵

El simbolismo de los alimentos funciona de manera similar al simbolismo sexual, replicando sus ambivalencias. En el inconsciente, el hambre surge del miedo como un riesgo y un castigo inminente, y esconde una cuestión de seguridad, derivada de la agitación del orden establecido; también está relacionado con el sentimiento de culpa, como todas las faltas y desgracias, y con el miedo al castigo. Pulcinella es

⁵ En las figurillas, Pulcinella lleva el cuerno/guindilla en la espalda o un collar de guindillas en el cuello; se encuentra metido hasta la cintura en una guindilla o, incluso, su misma mitad inferior es una guindilla. Un clásico que continúa repitiéndose es Pulcinella llevando una botella de vino o acostado junto a un frasco o montando el barril de vino. El vino recalca su relación con la taberna y la crápula colectiva. Incluso uno de sus objetos más emblemáticos, el cuerno, a veces se representa con una botella en la mano en escenas de juerga y pachanga. Son raras, por otro lado, las representaciones de Pulcinella como pescador (figurilla con red y plato con pescado), tal vez debido a su conocida desconfianza por el mar y la navegación: “mira el mar, pero mantente en la taberna”. Sin embargo, Rossella Calienda ha creado un Pulcinella pescatore de gran belleza, con carreta, red y pescado. La del café es otra historia. En las pulcinellate de la segunda mitad del siglo XVIII, Cetrulo, como escarecedor de las modas llegadas del exterior, se burló del café introducido en los sa-

al mismo tiempo hambriento y glotón: la oscuridad del oxímoron se devela, pensando que en el hambre —y en el miedo al hambre— el sentido de pecado se propone en formas inconscientes, mientras en la gula y la glotonería se cifra la evitación de la catástrofe.

Esto no impide que, a nivel sociológico, la necesidad alimentaria espasmódica encarne el deseo pantagruélico de alimentos en la plebe napolitana, que tiene sus raíces en el inconsciente étnico. El hambre de Pulcinella es el hambre de los pobres, a la que se atribuye un doble valor fisiológico y cultural: comer macarrones (o espaguetis) pacifica los trastornos del vientre y la psique. “Tanto en la cultura popular como en la comedia de arte, Pulcinella come macarrones, y en particular consume espaguetis. El hambre de Pulcinella está plasmada culturalmente, por lo cual su imaginación de los alimentos está dominada por la pasta napolitana”, que en las fantasías colectivas de la Ciudad de la Cucaña brotaba abundante e interminable del Vesubio (Scafoglio, 2001: 8-9); entre las estatuillas de Pulcinella, las hay que se comen los espaguetis llevándoselos a la boca con las manos alzadas. Es por esto que a los macarrones se le atribuye un poder supersticioso y Pulcinella los invoca para alejar el miedo a la muerte, como sucede en el duelo

con el capitán Matamoros (Fiorillo, 1982; Lichtensteiger, 1984: 48).

lones napolitanos, pero cambió de opinión cuando el producto exótico se convirtió en una bebida napolitana por excelencia: hoy en día los pequeños Pulcinella están pegados, a menudo en tropel, a la cafetera, salen de ella o llevan los platitos con sus tacitas. Pulcinella también está asociado con otros productos que tienen un papel característico en el sabor y las costumbres alimentarias de los napolitanos, conocidos durante mucho tiempo como *mangiafoglie*, ‘comehojas’, incluso antes que como *mangiamaccheroni*, ‘comemacarrones’ (Sereni, 1981: 292-371). Hasta finales del siglo XIX, la máscara estaba asociada al melón, pero recientemente se ha asumido como insignia y símbolo de la pizza napolitana auténtica y asociado a ella en las figurillas como portador y no como consumidor; el ajo siempre ha estado presente.



4. Prácticas. El baile y el *lotto*

El uso de estos gestos y objetos se ha reducido considerablemente con el tiempo, pero el espíritu que alimentaba y daba sentido a esta herencia simbólica ha sobrevivido en otras prácticas. En primer lugar, el baile de/con Pulcinella, generalizado en los carnavales de Campania y en el teatro popular y semipopular, se encuentra también en bodas, bautizos, confirmaciones, onomásticos, peregrinaciones y cualquier ocasión festiva familiar. Se trata siempre de contextos populares, nunca de las ceremonias de la burguesía educada. Pulcinella lleva una máscara, y baila entre la gente. Su presencia es muy deseada, porque “trae buena suerte”. Se encuentra en peregrinaciones, incluso entre los fieles que van a Lourdes, con la función de entretenimiento y propiciación. Una presencia que no causa escándalo, porque la gente, especialmente los napolitanos y los italianos del sur, conoce la relación de la máscara con lo sacro, tradicionalmente observada entre los pastores del belén y en las iglesias.

El baile de la doble máscara de carnaval conocida como La Vecchia del Carnevale, “la vieja del Carnaval”, tenía

un significado propiciatorio. Un solo actor, Pulcinella, cabalgaba la Vecchia. “El actor tenía que representar a la anciana que, al sonido de la orquesta, se abandonaba a los movimientos de baile y, al mismo tiempo, Pulcinella la acompañaba tocando las castañuelas mientras seguía el baile con los movimientos del cuerpo y los brazos; a la danza, que usualmente era la tarantela, él tenía que conferir acentuadas connotaciones eróticas; bailaba empujando su pelvis hacia adelante, haciendo que la mujer hiciera una serie de movimientos obscenos”. La máscara se exhibía en las calles de Nápoles y los pueblos de Campania, llenos de gente que participaban espontáneamente en las danzas en un regocijo báquico, que rara vez se veía en otras escenas de carnaval.⁶

En la *Smorfia*,⁷ el 75 es el número de Pulcinella, y a Cetrulo piden ayuda los jugadores de lotto que lo consideran un amuleto para la suerte. Su relación ha

⁶ Una película de D. Carpitella ha restaurado esta característica de la máscara doble: *Cinesica culturale*, 1, Nápoles, conservada en copia en “La Rete”.

⁷Literalmente “mueca”. Catálogo napolitano de los significados simbólicos asociados a los números. Se utiliza, por ejemplo, para interpretar los sueños a fines de jugar al *lotto*.



contribuido a fortalecer este vínculo con el más allá y con los muertos, considerados en el folclore napolitano como los poseedores de los números ganadores. Los números de la cábala se encuentran de varias maneras pegados a sus figurillas, lo que ayuda a ganar o, al menos, a defenderse contra los riesgos del juego de azar. La máscara se representa encorvada bajo el peso de una gran joroba, a menudo con manojos de ajos en la mano derecha y varios cuernos rojos cosidos al vestido.

5. Usos terapéuticos. *Pulcinella libera tutti!* al Ortoteatro de Pordenone

Si el objeto pulcinellesco desempeña una función supersticiosa considerada de indudable eficacia, probablemente eso dependa del hecho de que los seres humanos siempre han tenido la necesidad de transferir sus temores a otros objetos, que se convierten en pseudoescudos capaces de ayudar a alejar el miedo al mal. Su fuerza de atracción y la necesidad de poseerlos subyace, tal vez, al deseo mismo de apropiarse del poder de tranquilidad que se les atribuye. Las estatuillas de Pulcinella se exhiben en las casas, estudios y tiendas de Nápoles, sin límites de clase social. Probablemente la fuerza residual de la tradición con respecto a estos usos y creencias, y a la reflexión de hoy sobre ellos, ha inspirado nuevas técnicas y nuevos usos terapéuticos de la *pulcinellata* en su conjunto; de ahí el ejemplo del espectáculo *Pulcinella libera tutti!*,⁸ presentado

⁸ *Libera tutti*, “libera a todos”, es una fórmula utilizada en un juego infantil popular en Italia. El espectáculo se realizó el 29 de



en el Ortoteatro de Pordenone, Italia, hace unos años. Ahí se representa a un títere ansioso, inseguro y con frecuentes ataques de pánico, quien pide ayuda al Dr. Balanzone, el que aplica la “terapia *pulcinellesca*”, que consiste en vestir el traje y asumir el papel de Pulcinella: el enmascaramiento y la identificación que se le otorga hacen que sus temores tomen forma y sean superados. Según los autores, la terapia funciona porque Pulcinella es un arquetipo de vitalidad, un antihéroe rebelde e irreverente, que siempre lucha con los contrarios de la vida cotidiana y con todo lo que asusta al hombre. En particular, el mecanismo de identificación funcionaría con los discapacitados mentales, quienes ven en él el símbolo de su condición, ya que expresa adecuadamente los abucheos, la marginación, los prejuicios y las dificultades de los que ellos son víctimas.

No nos sorprende entonces si en Campania, ya en 1996, el Hospital Bianchi para el tratamiento del trastorno mental haya incluido la representación de *pulcinellate* en el programa de rehabilitación psicosocial del “Progetto Ulisse”, que, escribió un reportero, “han visto protagonistas exponentes del variado universo de Bianchi, invitados, operadores, directores, pacientes” y los actores “han logrado vivir y transmitir a todos las emociones y el *genio* de encontrarse juntos, creando un ambiente

de bienestar” (Cuomo, 1996: 1).

Los espectáculos han permitido a estos pacientes dar valor a su corporeidad que, aunque se encuentra en un entorno protegido, ha sido el centro de atención de todos (espectadores, trabajadores de la salud, miembros de la familia). El disfrute de sus papeles como actores y la participación activa de los pacientes no sólo han producido una mejora en las relaciones entre pacientes y operadores, sino que también han permitido a los pacientes un acercamiento a su identidad perdida, que sólo se puede encontrar a través del replanteamiento de su diversidad. El lenguaje y el comportamiento de la máscara han sido las herramientas adecuadas para eliminar las barreras que generalmente separan la enfermedad y la salud.

La identificación de pacientes con el contexto teatral les ha mostrado que también hay otros mundos en los que las relaciones no están reguladas por normas sociales estrictas, donde ser marginal no implica exclusión, discriminación, sino simplemente un alejamiento del modelo seguido por la mayoría. La representación *pulcinellesca* ofrece un incentivo para superar el ais-

agosto de 2014 en el Ortoteatro di Pordenone.



lamiento del individuo, que debe ser reconducido a la vida social y, gracias a la experiencia teatral, comienza a acercarse al diálogo que produce, como efecto inmediato, el abandono de las tensiones, dando lugar a un clima más sereno, en el que la represión da lugar a la libre expresión del individuo, que comienza a intentar recuperar su propia persona.

6. La máscara en los caminos de la psicooncología de la Universidad Católica de Roma

Desde 1993, la Facultad de Medicina y Cirugía de la Universidad Católica de Roma (Policlínico “Agostini Gemelli”) organiza cursos de psicooncología para los pacientes de cáncer y sus familias. En el contexto de esta iniciativa, en 2005, se creó un formato de televisión titulado *Doppio sogno*, con la dirección de Aldo Cilindri y el apoyo técnico de los estudiantes del Instituto Estatal de Cinematografía y Televisión “Roberto Rossellini” de Roma. Esta edición del formato nació de la proyección de la película *Teresina y La Morte* (Nesci et al, s.f.), realizada a partir del espectáculo de *bagattella*⁹ improvisado en el aula por tres alumnos clown, terapeutas de uno de los cursos de psicooncología de la Universidad Católica de Roma.

“La elección de esta representación” explican los creadores, “está relaciona-

⁹ Como el español *bagatela*, “cosa o asunto de poca importancia”. En la tradición teatral napolitana se refiere a un espectáculo burlesco de títeres.



da con el hecho de que, para las personas con cáncer, el tema de la muerte tiene algo familiar y aprender de Pulcinella cómo vencer a la muerte sin duda suscita curiosidad general. La introducción del cómico en un escenario triste y depresivo ha tenido una gran fuerza emocional, lo que ha llevado a la creación de un lugar donde esta enorme fuerza psíquica puede elaborarse y, al mismo tiempo, utilizarse para el aprendizaje de los operadores” (Nesci *et al*, s.f.). Por ejemplo, los médicos dicen que la escena en la que Pulcinella finge estar muerto cuando la Muerte entra en escena hace referencia a la tanatosis, que pertenece a las estrategias defensivas primordiales no sólo de los seres humanos sino de muchas especies vivientes que, en su ambivalencia, pueden deprimir a un paciente con cáncer, así como a aquellos que entran en contacto con este específico *pathos*, pero la evolución positiva de la confrontación Pulcinella / Muerte y su efecto cómico permiten revertir la situación. La representación *pulcinellesca*, por un lado, con la presencia de la Muerte, devuelve a los enfermos oncológicos el descenso a los infiernos que experimentan diariamente, porque están obligados a vivir con la idea de no poder superar la muerte; por otro lado, ofrece la liberación del sentimiento de angustia, producido por el montón de bastonadas que Cetrulo da a la Muerte. La visión produce un efecto que se traslada del

plano simbólico al real: la tranquilidad, derivada de la visión del espectáculo, despierta emociones que, si no facilitan la eficacia de la terapia, al menos temporalmente les permite a los pacientes distanciarse de su malestar existencial.

Después de esta experiencia, los médicos han considerado apropiados la profundización y el estudio psicoanalítico de estas dinámicas inconscientes, usando los recursos de la experiencia cómica en la formación de psicoterapeutas. Se llevó a cabo un curso de capacitación utilizando el programa de Pulcinella que agarra a la Muerte a palos, propuesto en la noche en el Policlínico “Gemelli” a los alumnos del curso de psicooncología; los participantes, a la mañana siguiente, contaron los sueños de la noche anterior. La elaboración onírica ha manifestado la estrecha relación con lo cómico de todos aquellos que han sufrido cáncer o han estado en contacto con pacientes con cáncer. Emergió la red de relaciones inconscientes que demuestra la efectividad de lo cómico, gracias a la cual la alteridad interna se plasma en figuras relacionadas con la conciencia. La ambivalencia de lo cómico enseña a los enfermos, a los familiares y a los participantes del curso la aceptación de esta alteridad: a través de la máscara aprenden a convivir con la enfermedad, o a pensar en ella no sólo con relación a la muerte. Esta enseñanza la obtienen de lo cómico que, en algunos casos,



produce la aceptación de lo diferente a través de la risa; en otros casos da espacio a la exclusión de elementos que no pueden integrarse a nivel de la conciencia; lo cómico, por tanto, es una mediación entre psique y cultura. Los sueños narrados mezclan lo cómico y las emociones. En todas las historias encontramos el tiempo suspendido, que es el tiempo de la incertidumbre, el tiempo de la enfermedad que puede resolverse con la curación o con el final de la vida. Pulcinella representa el tiempo suspendido porque es un personaje animado e inanimado; basta sólo con pensar en su cara cubierta a medias por la máscara de madera, que representa la parte inanimada, mientras que el resto del rostro está caracterizado por una movilidad extrema, representando la parte animada.

Otro tema que emerge de los sueños es el miedo. La fuerza de lo cómico puede ayudar a superar el miedo a la muerte. Pulcinella ayuda a los enfermos y los operadores sanitarios, porque permite entrar en contacto con verdades profundas, como la muerte. Se podría pensar en Pulcinella y en la muerte como fuerzas opuestas y complementarias. Pulcinella puede ayudar tanto a los profesionales de la salud que no tienen que encarnizarse con el tratamiento, como a los pacientes con cáncer que, gracias a esta experiencia, pueden aprender elementos para vivir

bien la vida diaria. Los pacientes con cáncer, que a menudo sienten que han tocado fondo, necesitan mecanismos de defensa para ignorar su enfermedad, para olvidarse temporalmente de que están enfermos y, a través de lo cómico, pueden volver a flotar, a respirar. El personaje cómico, por lo tanto, enseña el arte de la mediación. Incluso el trabajador de salud debe saber cómo mediar, exponiendo al paciente verdades incómodas y, cuando tiene que hacer diagnósticos muy dolorosos, saber cómo convertirse en un títere. “Quizás es necesario que se *titererice*” dice Nesci, “para poder soportar la carga emocional de ciertas comunicaciones. Como cuando los médicos recitan y, a menudo, se les ocurre una broma que resuelve la angustia. En estas situaciones, el humano no es del todo humano, porque también lleva adentro la máscara” (Nesci *et al*, s.f.).



7. Los niños encuentran a Pulcinella

En el contexto influenciado por las preguntas que hoy en día se hacen acerca de la máscara y por los nuevos usos que se están experimentando, se vuelve a proponer, a veces con un nuevo espíritu, el trabajo teatral y didáctico con los niños, por ejemplo, en los encuentros que tuvieron lugar entre marzo y mayo de 2016 en la *Scuola statale dell'infanzia e primaria del Secondo circolo didattico* de Gragnano, en la provincia de Nápoles, con alumnos de tercero de primaria. Durante estas reuniones, gestionadas por los maestros de la escuela y por los tesisistas de antropología de la Universidad de Salerno, se observaron las reacciones y las emociones provocadas en los niños por el contacto con la máscara napolitana. En un primer encuentro se presentó la figura de Pulcinella, su nacimiento, sus orígenes y sus viajes alrededor del mundo. Se les pidió a los niños que hicieran preguntas y comentarios, y que describieran a Pulcinella de acuerdo con lo que habían aprendido fuera de la escuela y durante el encuentro: su idea era que Pulcinella es estúpido, un poco por simulación, un poco en serio, es un apaleador a menudo maltratado, es

glotón y, al mismo tiempo, siempre tiene hambre y sus platos favoritos son la pizza y los espaguetis. Quedaron particularmente fascinados con la explicación del nacimiento de Pulcinella de un huevo, lo que sugirió en algunos la asociación con una de las caricaturas que ven en el canal italiano *Rai Yoyo*, Calimero, el pollito negro que siempre lleva media cáscara de huevo blanco en la cabeza. A los niños se les preguntó qué diferencia había entre Calimero y los otros personajes que lo acompañan (Priscilla, Valeriano y Piero) durante las aventuras de la serie de televisión. “Calimero es negro”, respondió la alumna P.; “Es diferente de sus compañeros”, agregó M.; “también los colores de Pulcinella son en blanco y negro, sin embargo, él es diferente de los otros personajes del video”, dijo A.; otra niña, V., repitió el lema de la caricatura: “¡Aunque es una injusticia!”. Esta cita ha servido para hacer que los niños reflexionen sobre otro detalle que los dos personajes tienen en común: así como el pollito “negro” lucha contra la injusticia, Pulcinella lucha contra el mal y, como Calimero, siempre logra arreglárselas.

En el segundo encuentro, los alumnos asistieron a la proyección del video *La nascita di Pulcinella*, de Bruno Leone (2014), un conocido titiritero napolitano, que vuelve a proponer las escenas clásicas de la *pulcinellata*: la danza con



Teresina, el encuentro con el perro infernal, el Diablo, la Muerte y el nacimiento de los pequeños *pulcinelli* del huevo. El Pulcinella de las *guarattelle*.¹⁰ baila con Teresina al ritmo de la tarantela napolitana, cuando de repente le muerde un perro, pide ayuda a gritos, aparece el Diablo que, a cambio de su intervención, reclama su alma. Pulcinella acepta, pero logra engañar al Diablo. En la siguiente escena, Pulcinella juega barajas napolitanas con la Muerte y el partido termina con los dos apaleándose. Pulcinella usa un palo y la Muerte la carta de baraja “as de palos”. El video se concluye con el alumbramiento de Pulcinella, quien saca debajo de su camisa blanca un huevo gigante, que comienza a abrirse, para que de él salgan muchos pequeños *pulcinelli*.

Los niños se divirtieron con los palazos que Pulcinella da y recibe de los diferentes personajes. A pesar de la violencia de la escena, vieron el lado cómico y se rieron a carcajadas. Algunos de ellos incluso imitaron las palizas, hechizados por el ritmo con el que los personajes se golpeaban entre sí. Cuando se les pidió que explicaran por qué se divertían a pesar de la violencia de la escena, respondieron: “Me divertí porque realmente no se pegan, solo son títeres, dice A.; “Si realmente fuera golpeado, la Muerte moriría y Pulcinella se lastimaría y me echaría a llorar.

No lo hubiera disfrutado”, agrega M.; “Los golpes no son verdaderos, las proporciones son incorrectas, pues Pulcinella tiene un palo enorme y la Muerte solo tiene una baraja en su mano. En realidad, esto no puede ser posible”, dice C.

Las respuestas hacen énfasis en la violencia de las escenas. Cetrulo usa el palo para resolver un problema. Su violencia ataca a personajes enemigos o a aquellos que dificultan la realización de sus deseos. Su muerte en el prosceio del teatrino funciona como chivo expiatorio de sus crímenes, pero los espectadores saben que Pulcinella nunca muere, porque puede resurgir como los héroes míticos que no mueren por completo. El asesinato o “paliza” que da Pulcinella, en cambio, es liberador y terapéutico. Los niños se sienten aliviados de la sensación de angustia que surge de la presencia de personajes percibidos como negativos, y es Pulcinella quien libera a los niños y, castigando a los enemigos con palizas y muerte, hace todo lo que a los niños les gustaría hacer, pero está prohibido.

Esto no implica que los niños compartan conscientemente la violencia de su héroe; en sus respuestas, por el contra-

¹⁰ Dialecto napolitano por *bagattelle*.



rio, se encuentra la conciencia de que lo que están viendo pertenece al imaginario y que esta pertenencia fantástica hace que su violencia sea representable e incluso agradable: “son sólo marionetas”. Gracias a los procesos del imaginario, su gozo no proviene de liberarse *por* la violencia, sino de librarse *de* la violencia.

Pulcinella es una máscara a la que le gusta bailar, cantar, ir de fiesta, y que parece tener más vicios que virtudes. Es un personaje despreocupado con el que los niños se identifican porque sienten que él es como ellos. La única fortaleza de Pulcinella es la vida, que lo empuja a reaccionar ante los abusadores y prepotentes. Los niños se sienten atraídos por la máscara y durante la proyección están visiblemente de su lado, como se puede notar por sus reacciones. De hecho, cuando el Cetrulo está en problemas, cuando arriesga su vida, los pequeños hacen todo lo posible por ayudarlo a no “morir” o a no ser atrapado, dándole sugerencias, advirtiéndole del peligro e incitándolo a luchar.

El segundo video, *Pulcinella (overture de Il turco in Italia di Rossini)*, de Emanuele Luzzati y Giulio Gianini (2007), es un dibujo animado mudo. Pulcinella duerme feliz, pero se despierta con los gritos de su esposa que lo obliga a levantarse y a ir a trabajar. De

mala gana se levanta y sale de la casa adormecido. En el camino se detiene cerca de un monumento para orinar, pero es descubierto por los carabineros que lo persiguen. Durante la carrera Pulcinella termina en el Vesubio, que hace erupción y lo arroja lejos. Aparece en el techo de su casa, molesto por el humo que emana de la cena que está preparando su esposa, y se da cuenta de que en realidad todo lo que ha experimentado ha sido un sueño.

Los niños se divierten cuando Pulcinella se asusta con los gritos de su esposa; se divierten cuando Pulcinella se orina cerca del monumento, porque se comporta como un transgresor. A ellos, como la máscara napolitana, les gustaría desobedecer, pero los adultos les enseñan lo que es legal, lo que está permitido y lo que está prohibido; pero es precisamente la prohibición lo que desencadena el deseo de transgresión. Pulcinella es una parodia del ser humano y, por lo tanto, también del niño, al que le gusta considerarse a sí mismo como un transgresor.

En el encuentro final, que se llevó a cabo como taller, se invitó a los alumnos a inventar libremente una historia con Pulcinella como protagonista, y a representarla gráficamente, después de que se les ofrecieran las aportaciones que tienen como punto de referencia el método de Gianni Rodari en *Gram-*



matica della fantasia (1973). De algunas de esas historias notamos que los niños recuerdan a Pulcinella gracias a los dibujos animados y a las películas que se ven en DVD, porque es delante del televisor donde pasan la mayor parte de su tiempo libre. El manga japonés es el que más les llama la atención. “El Mono” y “Dragon Ball”, según los niños, tienen características que les recuerdan a Pulcinella; sin embargo, los niños también relacionan la máscara napolitana con la película animada *Totò Sapore e la magica storia della pizza*, en la que Cetrulo, no tiene un papel protagonista, sino de ayudante Totò Sapore, un *scugnizzo* napolitano del siglo XVIII, quien, gracias a Pulcinella y a las ollas mágicas, y tras una serie de vicisitudes, inventa la pizza. Para entender cómo los estudiantes han elaborado la narración, sirva de ejemplo el cuento *Pulcinella alla conquista delle armi*, en la que Pulcinella posee algunas de las características de los personajes que les son familiares: los súper poderes, la magia, lo maravilloso y los desafíos. El protagonista se sitúa en un lugar y no se le perdona ninguna prueba que requiera dotes extraordinarias. La historia es aparentemente simple: Pulcinella emprende un viaje en busca de unas esferas que le permitirán obtener al final unas armas; antes de alcanzar su objetivo, el protagonista debe enfrentar un camino lleno de aventuras y eventos inesperados;

durante la búsqueda, Pulcinella se ve obligado a pasar por una serie de pruebas, como entrar en la panza de un monstruo metálico, escalar montañas inaccesibles, atravesar desiertos para encontrar las esferas que le permitirán obtener las armas y demostrar que posee las características del superhéroe. Así es como los niños han construido la historia, con base en su percepción de que Pulcinella presenta elementos comunes con los personajes del manga japonés. Como en la saga “Dragon Ball”, en la que el protagonista Son Goku busca unas esferas, Pulcinella también parte en busca de las esferas para ser un ganador. Además, tanto el Cetrulo como Son Goku enfrentan una serie de altibajos que muestran su capacidad para desafiar los límites y transgredirlos. Pulcinella es diferente porque proviene de los suburbios de Acerra; Son Goku es diferente porque es un extraterrestre que proviene del planeta Vegita; Pulcinella también nace de un huevo, como el Mono; Son Goku, en cambio, llega a la tierra con una nave espacial con forma de huevo. Los tres personajes llevan un bastón y son inmortales. Son Goku y Pulcinella son pobres y viven al día,

¹¹ Figura picaresca de niño o jovencito ladino y avezado de los barrios populares de Nápoles.



arreglándoselas. Ambos tienen hambre. Pulcinella nunca está satisfecho, la misma hambre que caracteriza a Son Goku, que siempre está hambriento y listo para comer.

8. Algunas consideraciones finales

La reformulación contemporánea de Pulcinella contiene una gran riqueza de significados, que permite a la máscara napolitana vivir y tomar forma nuevamente en objetos napolitanos, prácticas anti-encantamiento y representaciones terapéuticas. Al respecto, ofreceremos algunas consideraciones finales.

Las connotaciones de amuleto y figura salvífica de Pulcinella ahondan sus raíces en la tradición *pulcinellesca* que ha perdurado durante cuatro siglos de *pulcinellate* teatrales, en el folclor y en la misma cultura intelectual de los napolitanos. Gracias a esto, hoy en día persisten algunos rituales supersticiosos relacionados con Pulcinella en Nápoles, sobre todo a nivel popular, y también abundantes objetos contra la envidia y el mal agüero relacionados con el Cetrulo, que encuentran en el mercado un gran éxito. Al respecto de estos rituales, existen múltiples tratados napolitanos y meridionales desde la segunda mitad del siglo XVIII, relacionados de alguna manera con el Iluminismo del sur de Italia, que buscan dar una base científica a las concepciones clásicas y populares del maleficio y



el mal agüero por medio de explicaciones electromagnéticas, y explicar el poder de los objetos anti-encantamiento (cuernos, cuernillos, herraduras, etcétera) que intentan evitar las influencias maléficas como una suerte de pararrayos que desvía el flujo maligno.¹² Estos escritores recuperan gran parte de la parafernalia supersticiosa con la ayuda de la ciencia, y sin duda con sus tratados han contribuido a reforzar las convicciones de la gente y, por lo tanto, a confirmar los poderes supersticiosos de Pulcinella, ya que está dotado de abundantes características fisiognómicas y de los rasgos de carácter que nos permiten identificar las figuras que se oponen a la maldición.

Además de este renacimiento mágico, los desarrollos actuales representados por los usos terapéuticos bajo este aspecto marcan una transición de la magia a la psicología clínica y teatral. Común en ambas experiencias es la figura de Pulcinella, a quien se le pide una intervención salvífica, obteniendo, en el primer caso, una respuesta mágica, y en el segundo, una experimentación que aspira a ser científica; en el primer caso todavía tenemos una creencia que, aunque errónea, proporciona ayuda en la medida en que tranquiliza; en el segundo tenemos una práctica, un camino psicológico, que aspira a la liberación del sufrimiento. Común a ambos casos es la intención

(no siempre consciente) de “hablar” con la persona y de activar su profunda fuerza psíquica. Incluso admitiendo que el precedente mágico ha permanecido en la inconsciencia de la esperanza, “encapsulado”¹³ en los experimentos de hoy, estos últimos se conectan no tanto con concepciones mágicas, ni con teorías electromagnéticas, sino más bien con el psicoanálisis y las experiencias teatrales. Podemos decir que lo mágico aún persiste en la con-

¹² El tratado napolitano sobre el maleficio y el mal agüero tiene sus principales representantes en Cirillo, 1789; Maruggi, 1965; Vailletta, 1961. Los encuentros con los niños de la escuela primaria de Gragnano tuvieron lugar en la primavera de 2016. Agradecemos a la Dra. Alessandra Scarfato, que ha colaborado en la transcripción y sistematización de los datos relativos a los encuentros.

¹³ Usamos este término en el sentido en que G. R. Collingwood lo usa (véase “Collingwood e l’antropologia” in *Quaderni di antropologia e scienze umane*). El enfoque del filósofo y antropólogo inglés es racionalista. Los psicoanalistas tienden a explicar la persistencia, las creencias y las representaciones tradicionales de una manera radicalmente diferente: éstas dejarían rastros en el inconsciente en calidad de síntomas neuróticos capaces de producir “formas nuevas, no menos prolíficas”. En el caso que nos ocupa se verifica una transformación cualitativa de la mitología a la psicología.



fianza residual —a veces excesiva—, en la efectividad de los experimentos y en el propósito, legitimado por algún resultado limitado, pero innegable, de aprovechar las estratificaciones psíquicas más profundas y las raíces de la experiencia del mal y el dolor con una in-

tención catártica. Quizás se podría decir que la “superstición”, la psicología y la teatralidad operan con diferentes instrumentos sobre el mismo asunto psíquico, para obtener resultados similares, pero cualitativamente diferentes. 

Referencias

AA. VV., 2017. *Pulcinella fra nel(le) due città*, Comitato pro Pulcinella (a cura di). En “Quaderni di Antropologia e scienze umane”. Nápoles, Guida Editore. 123-144.

Arcidiacono, Caterina, 2004. *Il fascino del centro antico. Napoli, Firenze, Berlino. Risorse per la vivibilità*. Nápoles: Magma.

Bragaglia Anton Giulio, 1982. *Pulcinella*. Florencia: Sansoni.

Camastra, Caterina, 2016. “Figlio de Marco Sfila e de Madama Sbignapriesto: Pulcinella guappo per necessità”. En Domenico Scafoglio (ed.), *Pulcinella. L'eroe comico nell'area euromediterranea*. Mediglia, Milán: Libreriauniversitaria. it Edizioni. 203-221.

Canestrini, Duccio, 2001. *Trofei di viaggio: per un'antropologia del souvenir*. Turín: Bollati Boringhieri.

Caradeuc A.A., 1828. *Urbini Fasano ou la Jettatura. Histoire napolitaine*. París: Chez les marchands de nouveautés.

Cataldi D., 1997. “Lello Esposito scultore”. En *Campania Felix* 10: 25-27.

Cirillo, Giuseppe Pasquale, 1789. *I mal'occhi*. Nápoles: Perger.

Croce, Benedetto, 1949 [1945]. “La “Cicalata” di Nicola Valletta”. En *La letteratura italiana del Settecento*. Bari: Laterza. 280-86.

De Caro, Stefano, Massimo Marrelli y Walter Santagata, 2008. *Patrimoni intangibili dell'umanità. Il distretto culturale del presepe a Napoli*. Nápoles: Guida.

De Jorio, Andrea, 2000. *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*. Nápoles: Fibreno. Traducción inglesa *Gesture in Naples and Gesture in Classical Antiquity*. Bloomington: In-



diana University Press.

De Martino, Ernesto, 1989 [1956]. *Sud e magia*. Milán: Feltrinelli.

Di Nola, Alfonso Maria, 1993. *Lo specchio e l'olio. Le superstizioni degli italiani*. Bari-Roma: Laterza.

Dumas, Alexandre, 1976 [1841-43]. *Il corricolo*. Milano: Rizzoli.

Fiorillo Silvio, 1982 [1632]. *La Lucilla costante*. En L. Falavolti, *Commedie dei comici dell'arte*. Turín: Utet.

Fontana Alessandro, 1972. “La scena”. En AA.VV., *Storia d'Italia*. Volumen I, I caratteri originali. Turín: Einaudi.

Gautier, Théophile, 1993 [1856]. *Jettatura*. Roma: Newton Compton.

Izzi, Giuseppe (ed.), 1980. *Scrittori della jettatura*. Roma: Salerno.

Jaccarino, D., 1876. *La jettatura collocata fra le scienze naturali*. Nápoles: Tipografia Cannavacciuoli.

Jones, Ernest, 1972. “Saggi di psicoanalisi applicata”. En *Folklore, antropologia, religione*. Volumen II. Rímimi: Guaraldi. 23-32.

_____, **1973**. “La teoria del simbolismo”. En *La psicologia di Freud*. Roma: Newton Compton.
Lacan, Jacques, 1974a. *Scritti*. Volumen 2. Turín: Einaudi.

_____, **1974b** [1966]. “La significazione del fallo”. En *Scritti*. Volumen 2. Turín: Einaudi.

_____, *Il seminario. Libro I: Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*. Turín: Einaudi.

Mansour, Joyce, 1968. “Illusion de vol”, *La Brèche* 6 (junio): 24.

Maruggi, G. L., 1965 [1788]. *Capricci sulla iettatura*. Nápoles: Fiorentino.

Musilli, Anna Maria, 2012. “Punch di Cruikshank e di Collier”. En *Voci*, Cosenza, Luigi Pellegrini. 272-282; D. Scafoglio (a cura di), 2016. “Pulcinella. L'eroe comico nell'area euromediterranea”. *Mediglia*, Milan: Libreriauniversitaria. it Edizioni. 191-202.

Pendzik, Susana, 2015. “La realidad dramática y sus implicaciones terapéuticas”. En *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 4-5, núm. 7-8, Universidad Veracruzana.



Raniso, Gianfranca, 2016. “Nel distretto di Pulcinella: la maschera e l’immagine di Napoli”. En Domenico Scafoglio (ed.), *Pulcinella. L'eroe comico nell'area euromediterranea*. Mediglia, Milán: Libreriauniversitaria.it Edizioni. 426.

Rodari, Gianni, 1973. *Grammatica della fantasia*. Turín: Editore Einaudi.

Rossi, Annabella, y Roberto De Simone, 1977. *Carnevale si chiamava Vincenzo*. Roma: De Luca.

Scafoglio, Domenico, 1997. “Pulcinella. per un’antropologia del comico”. En *Antropology and Litterature* 15: 65-84.

_____, **1996.** *Antropologia e letteratura*. Saggi 1977-1995. Salerno: Gentile.

_____, **2001.** *Il gioco della cuccagna*. Tercera edición. Cava de’Tirreni: Marlin.

Scafoglio, Domenico, y Simona De Luna, 1999. *La cultura dell’invidia*. Salerno: Gentile.

Scafoglio, Domenico, y Luigi M. Lombardi Satriani, 1990. *Pulcinella. Il mito e la storia*. Milán: Leonardo.

Schioppa, Antonino, 1830. *Antidoto al fascino detto volgarmente jettatura, per servire d' appendice alla Cicalata di Nicola Valletta, con risposte alle tredici questioni proposte dallo stesso infine della sua opera*. Nápoles: Pierro.

Schouten, Frans, 2006. “The Process of Authenticating Souvenirs”. En Melanie K. Smith y Mike Robinson (eds.), *Cultural tourism in a Changing World: Politics, Participation and (Re)presentation*. Clevedon: Channel View Publications. 191-202.

Sennett, Richard, 2008. *The Craftsman*. New Haven & London: Yale University Press.

Sereni, Emilio, 1981. “I napoletani da mangiafoglie a mangiamaccheroni”. En *Terra nuova e buoi rossi*. Torino: Einaudi. 292-371.

Servadio, Emilio, 1962. *La psicologia dell’attualità*. Milán: Longanesi.

Siebenmorgen, Katherina, 2009. “Pulcinella”. En S. Pisani-K. Siebenmorgen (ed.), *Neapel. Sechs Jahrhunderte Kulturgeschichte*. Berlín: Reimer. 415-420.

Simonica, Alessandro, 2004. *Turismo e società complesse*. Roma: Meltemi.

Smelser, Neil. J., 2009. *The Odyssey Experience: Physical, Social, Psychological and Spiritual*



Journey. University of California Press.

Smith, Melanie K., y Mike Robinson (eds.), 2006. *Cultural tourism in a Changing World: Politics, Participation and (Re)presentation*. Clevedon: Channel View Publications.

Tarchetti, Ugo, 1869. “I fatali”. En *Racconti fantastici*. Milán: Sonsogno. 238-58.

Torelli, V., 1840. *Carnevale, nascita, vita e morte*. En “L’Omnibus Pittoresco”. Nápoles. 385-88.

Valletta, Nicola, 1961 [1787]. *Cicalata sul fascino*. Roma: Casini.

Woycicki, R.W., 1839. *Polnische Volksagen und Marchen*. Berlín: Schlesingerische Buch und Musikhandlung.

| Filmografía

Forestieri, Maurizio, 2003. *Totò Sapore e la magica storia della pizza*. Boloña: Medusa film.

Luzzati, Emanuele, y Giulio Gianini, 2007. *Pulcinella (overture de Il turco in Italia di Rossini)*, www.youtube.it 13 maggio.

Leone, Bruno, 2014. *La nascita di Pulcinella*, della Compagnia del Teatro delle guarattelle. En www.youtube.it 16 ottobre.

Nesci, D. A., T. A. Polisenio, D. Scafoglio, M. Fazzi, E. Palermo, A. P. Pecci, *Pulcinella e la Morte: percorsi in psico-oncologia - Breve storia della terza edizione del format televisivo “Doppio sogno”*, in www.doppio-sogno.it/numero7/pulcinella.htm

Toriyama, Akira, 1984-1995. *Dragon Ball*, Tokyo, Editore Shueisha.

